BORGES EN SU ANTICIPADA *ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN*

María Isabel Zwanck
Fundación Litterae
Buenos Aires

Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.
Umberto Eco

El lector es la herida de Babel.
El lector es la figura en la torre de lo absoluto.
Carlos Fuentes

Resumen

Mucho se ha escrito sobre el perfil de Borges como lector hedónico, bibliófilo y bibliotecario, en su relación con el culto al libro. Creemos que también reviste interés el rol que Borges otorga al lector en su función de receptor de mensajes. Desde sus primeros escritos Borges estimula "a quien leyere" a participar con él en la aventura de la palabra. Disemina para ello a lo largo de sus prólogos, epílogos, ensayos y cuentos, toda una continuidad de alusiones, muchas de las cuales revisten el valor de verdaderos instructivos de lectura.

Nuestro ensayo observará las alusiones teóricas a la recepción del mensaje en varios ensayos, junto con su ficcionalización en numerosos nudos narrativos incluidos en sus cuentos. Creemos que la persistencia de estas minisecuencias donde el acto de recepción del mensaje aglutina el sentido de cotexto, delimita una completa y particular *Estética de la Recepción*. Se anticipó de esta forma a los postulados iniciados por Robert Hans Jauss a fines de la década del 60.

Palabras clave: Lectura- recepción- circuito de comunicación- desciframiento- hipercodificación- mensaje paralingüístico.

BORGES AND HIS ANTICIPATED *RECEPTION ESTHETIC*

Abstract

Plenty has been written about Borges' profile as hedonistic reader, bibliophile and librarian in his relationship with book worshiping. We believe the role that Borges assigns to the reader in their message receiver function is also worth noting. From his first writings Borges encourages those who read to participate with him on the adventure of the word. He disseminates, to that end and throughout his prologues, epilogues, essays and short stories, a continuum of allusions, many of which acquire the value of genuine reading instruction guides.

Our essay will observe the theoretical allusions to message reception in various essays, together with its fictionalization in numerous narrative knots included in his short stories. We believe that the persistence of these mini-sequences where the act of message reception agglutinates the sense of context delimits a complete and peculiar *Reception Esthetic*. He anticipated, in this way, to the postulates initiated by Robert Haus Jauss at the end of the 60's decade.

Key Words: reading- reception-communication frame- hipercofication- paralingüistic message

Introducción

Mucho se ha escrito sobre el culto al libro como temática borgeana y, en especial, sobre el perfil del autor como lector hedónico, bibliófilo y bibliotecario. En relación con estos aspectos, creemos que también reviste interés el rol que Borges otorga al lector n su función de receptor de mensajes. Desde sus primeros escritos Borges estimula "a quien leyere" a participar con él en la aventura de la palabra. Disemina para ello a lo largo de sus prólogos, ensayos y cuentos –la división es arbitraria, al decir acertado de Octavio Paz– toda una continuidad de alusiones, incluso instructivos dentro o fuera de su ficción, término este último, fácilmente rebatible por su postulación del lenguaje.

El presente trabajo observará tanto las alusiones teóricas a la recepción del mensaje como su ficcionalización en numerosos pliegues o unidades narrativas mínimas[1] dentro de la trama de sus cuentos. Creemos que la persistencia de estas minisecuencias donde el acto de recepción del mensaje aglutina el sentido de cotexto, y abisagra el avance de la trama, delimita su particular estética de la recepción. Borges se anticipó de esta forma a los postulados iniciados por Robert Hans Jauss a fines de la década del 60[2]. Desglosemos entonces nuestra hipótesis en varios conceptos clave de la escritura borgeana, ya estudiados por la crítica, pero que a continuación enfocaremos desde los postulados de la Escuela de Constanza (Alemania).

La hora del lector[3]

Desde su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1923), Borges se disculpa ante el futuro lector con su célebre "A quien leyere"[4]. Se presenta como el descortés usurpador de "algún verso feliz" y declara el rol intercambiable entre emisor y receptor de mensajes ya que: "es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor" (O.C., 1: 15). Posteriormente, en *Otras Inquisiciones,* Borges comienza su ensayo "La flor de Coleridge" citando a Paul Valery: "La historia de la Literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor" (O.C., I: 639). Más allá del trasfondo panteísta encerrado en las palabras anteriores, interesa aquí destacar que la aserción de Valery compartida por Borges, pulveriza el rol del autor, figura endiosada en los paradigmas críticos anteriores e iguala al "productor" de literatura con el "consumidor". Roland Barthes reiteraría esta idea de Borges décadas más tarde cuando anuncia: "como institución, el autor está muerto […] ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión" (46). El vacío creado por sus afirmaciones legitimaría el origen de "Pierre Menard".

Borges insiste en jerarquizar la recepción del mensaje años más tarde, tal como lo define en el "Prólogo" a *Para las seis cuerdas:* "Toda lectura implica una colaboración y casi una complicidad", y destaca la función del lector como lúcido decodificar de los silencios del texto cuando advierte: "En el modesto caso de mis milongas, el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén,

acompañándose con la guitarra" (O.C., I: 953). Wolfang Iser afirmaría años más tarde: "Todo texto tiene lagunas o blancos que deben ser completados por el lector para interpretarlo" (en Cuddon 771). Sonido por imagen, signo por silencio, la escritura de Borges se constituye en una invitación para que el lector –Lector Modelo como propone Umberto Eco– rellene sus blancos[5] .

La jerarquización del proceso de recepción por encima del de producción de un texto, lleva incluso a Borges a considerar, junto con otros críticos como Bajtin, Todorov y Van Dij, al escritor como resultado de sus lecturas previas, ya que "modifica y afina" la lectura anterior. Agrega Borges: "La deuda es mutua: un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica" (O.C., I: 678). Y ambos, escritor y precursores, se funden en el círculo infinito de lecturas. ¿Qué otra intención tuvo Borges cuando en 1935 publica *Historia universal de la Infamia*, en cuyo prólogo reconoce que "derivan de sus relecturas de Stevenson y Chesterton" sus incipientes "ejercicios de prosa narrativa?" (O.C., I: 289).

Cuando Borges dicta su célebre conferencia sobre *La Divina Comedia,* no se presenta como un catedrático académico sino como un "lector hedónico". Detalla entonces "la historia de (su) comercio personal con la comedia". Y declara que cree en la "conveniencia de ese concepto ingenuo, ese concepto de que estamos leyendo un relato verídico. Sirve para que nos dejemos llevar por la lectura" (O.C., II: 208).

El guiño al lector

Si como autor se diluye en lector, observemos la preocupación de Borges por apelar a la atención de su destinatario. Es que todo texto inicia una relación dialógica, tal como lo propondría más tarde la *Estética de la Recepción*. Dicha relación es anticipada por Borges en su ensayo "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw" cuando en 1952 define al libro: "[…] un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria" (O.C., I: 747). Pareciera ejemplificar en esta cita los componentes del signo de Saussure, donde significado y significante confluyen en operaciones mentales del decodificador. Más adelante Borges insiste en la jerarquización del acto de recepción: "El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída" (O.C., I: 747). El mismo concepto es reiterado en el poema "La dicha", que concluye aludiendo al papel de la lectura como recorte en el tiempo cronológico y entrada en el mítico *Nunc Stans*: "Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno./ El que lee mis palabras está inventándolas" (O.C., II: 308). El lector es invitado a integrarse en el poema en un claro anticipo a la *Estética de la Recepción*.

La más temprana observación de Borges sobre su propia estética de la recepción data del año 1926 cuando en *El tamaño de mi esperanza* se refiere a los adjetivos. Enfoca irónicamente distintos ejemplos de "fechorías literarias". Se detiene especialmente en la adjetivación "embustera" de Leopoldo Lugones y, para legitimar su descalificación, detalla los efectos que produce en el lector la lectura de uno de sus más célebres sonetos. Observemos este cruce entre el humor y la crítica literaria concentrados en los efectos del texto:

> Estos epítetos demandan un esfuerzo de figuración, cansador. Primero, Lugones nos estimula a imaginar un atardecer en un cielo cuya coloración sea precisamente la de los crisoberilos (yo no soy joyero y me voy), y después, una vez agenciado ese difícil cielo crisoberilo, tendremos que pasarle una pincelada (y no de cualquier modo, sino una pincelada ligera y sin apoyar) para añadirle una decoración morada, una de las que son sutiles, no de las otras. Así no juego, como dicen los chiquilines. ¡Cuánto trabajo! (Borges, 1993: 55).

Borges termina su capítulo cambiando el tono paródico para definir al adjetivo como una categoría semántica desde el punto de vista del efecto en el lector: "Cualquier adjetivo, aunque sea pleonástico o mentiroso, ejerce una facultad: la de obligar a la atención del lector a detenerse en el sustantivo a que se refiere" (56). Décadas más tarde definirá la metáfora con el mismo criterio: "Yo diría que lo importante de la metáfora es el hecho de que el lector o el oyente la perciban como metáfora" (Borges, 2001: 39). ¿Continúa Ricardo Piglia el sendero trazado por Borges cuando en 1986 define: "Literatura es lo que leemos como literatura?" (2000: 170).

Este acento borgeano en el proceso de la recepción como principal constructor del sentido de un texto, lo lleva a Borges a definir: "clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término" (O.C., I: 773). Volveremos más adelante al concepto final de "interpretaciones sin término". El valor de clásico no es un atributo del texto sino el resultado de la asiduidad de lecturas que haya originado en un proceso diacrónico. El ensayo "Sobre los clásicos" reitera la jerarquización del lector: "Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad" (O.C., I: 773). Fervor y lealtad ¿a qué o a quiénes? Tal vez al peso de la crítica previa que determina, en cierta forma, el incipiente horizonte de expectativa del lector al acercarse. El texto, verdadera "máquina perezosa" según el decir de Eco (39), se abre a tantas interpretaciones como lectores, proceso infinito que diluye su sentido único. Como afirmaría Borges en "El primer Wells: "La obra que perdura es […] un espejo que declara los rasgos del lector y un mapa del mundo" (O.C., I: 698). También Sartre había afirmado años atrás que la recepción de un texto "no es un factor externo, sino una dimensión constitutiva de la obra; todo texto literario es construido con un sentido de su potencial audiencia e incluye una imagen de su destinatario" (en Eagleton 73)[6]. Observemos, finalmente, en el mismo ensayo, una de las más hermosas caracterizaciones del acto de lectura cuando Borges intenta justificar la perduración de un autor: "La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba en la soledad de sus bibliotecas" (O.C., I: 773). Y el proceso de recepción confiere el valor que el libro reclama.

Galería de receptores

Borges delimita dentro de su escritura una verdadera galería de: "leyentes", destinatarios, interpretantes u oyentes de su mensaje. Como autor, es consciente de la huella que los receptores

marcan sobre el camino textual. En principio, observemos los adjetivos que esta larga lista de opciones receptoras admiten, señalando, al mismo tiempo, distintos modelos de cooperación interpretativa[7]. El lector *adecuado* dará vida a la hoja impresa pues: "Y entonces llega el *lector adecuado* y las palabras […] surgen a la vida y asistimos a una resurrección del mundo" (Borges, 2001: 18). La recepción es entonces, condición de existencia. Frente a él, al referirse a la obra de Quevedo, advierte: "el *lector distraído* puede juzgarse edificado por esa obra" (O.C., I: 662). La enumeración podría continuar. "El *lector curioso* advertirá ciertas afinidades internas…" (O.C., I: 1021). En "El arte de contar historias" se refiere a los Evangelios y reconoce que: "Pueden ser leídos según el receptor sea *creyente o no*" (Borges, 2001: 64-65). El mismo concepto puede observarse en "El arte narrativo y la magia" donde, al explicar la causalidad, presenta dos interpretaciones de la magia según el receptor sea *supersticioso* o tenga un punto de vista *científico* como los astrónomos (O.C., I: 231). Admira Borges al *lector espontáneo*. En *Autobiografía* confiesa: "Antes de Macedonio yo siempre había sido lector *crédulo*. El mayor regalo que me hizo fue enseñarme a *leer con escepticismo*" (Borges, 1999: 78). En "El Biathanatos" Borges se ubica como lector al comenzar sus conjeturas y reconoce el peso de las lecturas previas que: "hace que los leamos [asimismo] con escepticismo". Pero felizmente, continúa: "hasta que percibí, o creí percibir un argumento implícito o esotérico bajo el argumento notorio" (O.C., I: 700). Este problema de la falta de espontaneidad en el primer acercamiento a un texto, es visto por Borges como una carga que incide sobre su horizonte de expectativa con el peso de un zahir.

Borges añora la opción vedada para él de poder leer la *Comedia* "con *inocencia* (pero esa felicidad nos está vedada)", se lamenta luego (O.C., II: 343). Reconoce el problema del tiempo transcurrido entre la primera edición de una obra famosa o considerada clásica, y su recepción posterior. Dicha distancia opera limitando la naturalidad en la valoración del texto, pues modifica, diría Jauss su horizonte de expectativa. "Los nueve ensayos dantescos" conforman, además de una crítica analítica de la obra de Dante, una auténtica hoja de ruta para su lectura (léase también recepción). Legitima nuestra opinión el empleo de la primera persona del plural: "Retengamos un hecho incontrovertible, un solo hecho humildísimo" (371).

Un episodio puntual de la vida de Borges reitera su visión positiva de la recepción espontánea. Borges cuenta que vio una película basada en una novela que desconocía. Y se congratula: "culpa feliz que me ha permitido gozarla, sin la continua tentación de superponer el espectáculo actual sobre la recordada lectura, a ver si coincidían" (O.C., I: 222). ¿Disfruta más el receptor al tener un horizonte de expectativa casi ausente? ¿Se acerca de esta forma al goce del texto en vez de al placer del texto, al decir de Barthes?[8]. ¿Puede esta defensa de la espontaneidad ser interpretada a la vez como una crítica a la existencia de presupuestos?

Considera Borges también al s*agaz* receptor de las pistas diseminadas dentro de sus cuentos de perfil policial. Ya en el año 1933 cuando caracteriza al género, destaca la necesidad de maravillar al lector en la solución del enigma: "[…] requiere que esa respuesta maraville al lector, sin apelar a lo sobrenatural, claro está, cuyo manejo en este género de ficciones es una languidez y una felonía" (TT.RR., II: 38). El policial requiere, desde este punto de vista, un *receptor atento*, gran descifrador de pistas.

Un último lector se observa en su ensayo "Del culto a los libros" donde describe con detenimiento cómo Ambrosio sorprendió a san Agustín por su capacidad de leer en silencio: "Aquel hombre pasaba directamente del signo de escritura a la intuición, omitiendo el signo sonoro; el extraño arte que iniciaba, el arte de leer en voz baja, conduciría a consecuencias maravillosas. Conduciría, cumplidos muchos años, al concepto del libro como fin, no como instrumento de un fin" (O.C., 1: 714). Registra entonces con interés el momento en que surge otro tipo de recepción del mensaje: la *lectura silenciosa,* a la vez que, con un criterio pragmático, proyecta las consecuencias del episodio hasta nuestros tiempos.

Críticos y traductores

Enfrentados al lector espontáneo, perfil anhelado por Borges infructuosamente, el autor observa el efecto de la distinta recepción de un texto según es encarada por críticos y traductores. El problema en la decodificación de un libro está detallado en el ensayo sobre "Los traductores de las 1001 Noches". El texto publicado en 1936 anticipa algunos principios generales enunciados décadas más tarde por Jauss. El traductor es, ante todo, un tipo de lector muy particular que no podrá evitar transferir al texto su horizonte de expectativa, distanciado en el tiempo del horizonte del autor original. Borges insiste en la idea de las distintas versiones del libro de acuerdo con los traductores y defiende a Burton de la crítica de obscena que recibió su traducción. Por ello, al referirse a las libertades que se tomó Burton para redactarla, conjetura Borges: "Yo he sospechado alguna vez que la distinción radical entre la poesía y la prosa está en la muy diversa expectativa de quien las lee: la primera presupone una intensidad que no se tolera en la última. Algo parecido acontece con la obra de Burton: tiene un prestigio previo con el que no ha logrado competir ningún arabista (O.C., I: 403).

Clara definición de "horizonte de expectativa", principio general de la posterior *Estética de la Recepción* enunciada por Borges con más de tres décadas de anticipación. En su conferencia "La música de las palabras y su traducción", además de enfocar el problema de los tipos de traducción, comenta una anécdota interesante que podría ejemplificar aún más el concepto de horizonte de expectativa: "Alguna vez he ensayado una metáfora más bien audaz, pero me he dado cuenta de que resultaría inaceptable por proceder de mí (yo solo soy un contemporáneo), así que se la he atribuido a algún remoto persa o a algún escandinavo. Entonces mis amigos han dicho que era admirable; y, por supuesto, nunca les he contado que la había inventado yo (Borges, 2001: 92).

Pero más adelante observa Borges que la traducción plantea otro conflicto receptivo: "¿Cómo divertir a los caballeros del siglo diecinueve con las novelas por entrega del siglo trece?" (O.C., I: 405). O sea, el autor, en este caso, el traductor debe pensar antes en el receptor y considerar como un factor determinante de su versión la distancia receptiva entre el original y su traducción. Dicha apreciación de Borges está preanunciando el concepto de Jauss de carácter artístico o valor estético de una obra. Tanto Jauss como las vanguardias del siglo XX pusieron el acento en la innovación o ruptura. La obra de valor es aquella que desacomoda al lector de su horizonte de expectativa habitual y le exige un cambio en su proceso receptivo.

En otro ensayo, Borges refuta ciertas opiniones de la crítica sobre la poesía de Whitman aludiendo a la conciencia que tenía el poeta de los lectores de su obra: "Whitman redactó sus rapsodias en función de un yo imaginario, formado parcialmente de él mismo, parcialmente de cada uno de sus lectores" (O.C., I: 686). Hermosa y acertada alusión a la fusión entre el poeta y sus lectores, fusión necesaria para llegar al sentido del texto lírico que, de esta forma y de acuerdo con esta óptica, nunca será definitivo. Por ello, y siempre a partir del comentario sobre un verso de Whitman, el Borges-viejo del relato "El otro" sentencia a su alter-ego joven: "El poema gana si adivinamos que es la manifestación de un anhelo, no la historia de un hecho" (O.C., II: 15).

Borges describe al crítico como un tipo especial de lector "cooperante" que realiza una lectura valorizadora y hace públicos sus pasos cooperativos provocados por las estrategias textuales del autor. Coincidiría aquí con la distinción entre interpretación o uso de un texto para otras prácticas críticas, según lo propugna Eco (252-253). A la luz de esta distinción, observemos la gruesa parodia incluida en el ensayo de Borges "Las alarmas del Doctor Américo Castro". Luego de leer la opinión de Castro sobre *Martín Fierro,* Borges desarrolla sus propias conjeturas en defensa de la espontaneidad del poema gauchesco, transcribe dos estrofas y concluye el ensayo con una lúdica parodia del célebre catedrático, a quien retrata como "incoherente redactor de los aparatos ortopédicos que enredilan rebaños, de los géneros literarios que juegan al football y de las gramáticas torpedeadas" (O.C., I: 657).

La misma función tendría la extensa crítica que con orgullo Carlos Argentino Daneri realiza de su poema "La tierra". Borges convertido en resignado receptor, interpreta con ironía los disparates: "Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable, naturalmente, ese posterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros" (O.C., I: 620)[9].

Los mensajes paralingüísticos

No deja Borges de observar los particulares "lectores" que surgen como pliegues de sus narraciones en varios cuentos. En el mundo de Tlön no se "concibe que lo espacial perdure en el tiempo". Por ello, "La percepción de una humareda en el horizonte, y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas" (O.C., I: 436). Objetos y pisadas le ofrecen claras pistas al mago de "Las ruinas circulares" que él rechaza decodificar. Pero la "realidad" se impone en el dramático desenlace con la lectura acertada y sorprendente de los últimos signos: a "la remota nube en un cerro", siguen el color del cielo, "la fuga pánica de las bestias" y, finalmente: "el incendio concéntrico" que no quemará su cuerpo inexistente (O.C., I: 455).

La visión de Roma revela al guerrero Droctful el valor de la ciudad como creación cultural y, en un episodio espejo, la abuela de Borges/ narrador/ autor comprende que el gesto de la cautiva al beber sangre de una oveja es un "desafío y un signo" cuya proyección también la incluye a ella. En realidad, "Historia del guerrero y la cautiva" construye su progresión temática sobre múltiples procesos de recepción. El texto comienza con el episodio puntual de la lectura de una cita de Croce; continúa con la libre asociación del autor/ narrador como efecto de esa cita –

nuevo proceso de recepción de mensaje–; se incorpora luego nuestra lectura de la proyección del epitafio que, paradójicamente, el guerrero "no hubiera entendido", y termina con la interpretación del narrador de ambas (¿o de las tres?) historias con un juicio de valor como resultado de la lectura divina. Mensajes en latín, en castellano, gestos salvajes, visiones deslumbrantes son estímulos para una verdadera *mise en abyme* de la recepción.

Otros gestos como mensajes no lingüísticos que abisagran la trama narrativa adquieren importancia en "El sur". El primero sucede cuando los peones le arrojan una bolita de pan al rostro del protagonista, mensaje que ignora hasta que es nombrado por su apellido. Y el segundo cobra mayor importancia cuando "el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del sur (del sur que era suyo) le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies". El protagonista tal vez llevado por la memoria ancestral o por el nuevo contexto dentro del cual se ha sumergido, cambia su sistema de decodificación de hombre de la ciudad. Actualiza el significado del mensaje no verbal de acuerdo con un nuevo marco de referencia, surgido de su otro mundo posible[10]. Este trabajo inferencial, que lo sorprende en principio, lo lleva a asumir una nueva identidad. Entonces comprende: "Era como si el sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo". El narrador detalla el significado que ese mensaje adquiere y "sale a la llanura" (O.C., I: 530). ¿Coinciden en este desenlace el efecto deseado con el efecto obtenido? Resulta evidente la eficacia del gesto de desafío. Recordemos, en este punto de nuestro análisis, un axioma basal de la teoría de la comunicación. Watzlawick afirma que "toda conducta es comunicación", y, como tal, "no solo trasmite información sino que impone conductas". Y agrega: "Actividad o inactividad, palabras o silencio, tienen siempre valor de mensaje: influyen sobre los demás quienes, a su vez, no pueden dejar de responder a tales comunicaciones y, por ende, también comunican" (Watzlawick 50-52). Pareciera que Borges ficcionaliza en el pliegue narrativo del desenlace de "El sur" los axiomas anteriores.

Otro nudo receptivo interesante está presente en los párrafos finales de "Una rosa amarilla". Giambattista Marino "entonces ve la rosa" y esa percepción visual en el momento de su muerte lo impulsa a considerar un mensaje distinto que lo aleja del tiempo presente, lo sumerge en la eternidad de la naturaleza y borra la estética que trabajosamente, se había empeñado en seguir durante toda su vida (O.C., I: 795). La siguiente observación de Iser podría justificar el valor de la crisis que tiene el escritor manierista ante la percepción (¿o lectura?) de la rosa y convertirse en una ficcionalización de Borges del postulado de la *Estética de la Recepción: "*El punto esencial de la lectura consiste en que ella nos sumerge en una profunda autoconsciencia, cataliza una visión más crítica de nuestras propias identidades. Es como si lo que hemos estado leyendo […] fuera nosotros mismos" (*The whole point of reading is that it brings us into deeper self consciousness, catalyses a more critical view of our own identities. It is as what we have been reading […] is ourselves)* (en Eagleton 68).

El último párrafo del "Epílogo" a *El Hacedor* funciona de una forma equivalente. En efecto, Borges autor presenta a "un hombre (que) se propone la tarea de dibujar el mundo". Continúa con una enumeración cósmica, que es clausurada con un acto de recepción distinto: el hombre "descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su propia cara" (O.C., I: 854). "Mutaciones" presentaría desde esta perspectiva, una enumeración de recepción de tres

mensajes no lingüísticos. Una flecha, una fotografía y una cruz rúnica, percepciones que son finalmente valoradas en el último párrafo "pues no sé por qué me maravillan" (O.C., 1: 798).

"El grito de un chajá" se duplica dentro de la trama de "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" para advertirle al protagonista sobre la llegada de la partida pero, también, para ofrecerle la revelación de su genealogía. El canto de un ruiseñor en Inglaterra confiere sentido a la decisión del rey en "El espejo y la máscara" (O.C., II: 45 y 46). Ulrica escucha el aullido de un lobo, pero, como no hay lobos en Inglaterra, el lector comienza a prepararse para la ruptura de la realidad propia del cuento fantástico. Y el cambio en la cartelera de cigarrillos de la Plaza Constitución lleva al Borges de "El Aleph" a comprender "que el vasto universo ya se apartaba de (Beatriz) ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita" (O.C., I: 617).

Gritos, gestos, provocaciones, visiones hacia el final de la vida, tal como Laprida que decodifica su propio asesinato como el desenlace de una historia prefijada en "Poema conjetural". La recepción del mensaje se convierte en clave y enigma para los actantes de Borges y, por qué no, también para nosotros, sus lectores.

¿Manual de instrucciones?

Observemos en esta etapa de nuestro análisis varios ejemplos de lo que podríamos caracterizar como nudos instructivos o nudos cooperativos. En efecto, Borges dispersa dentro de su escritura numerosísimas apelaciones al destinatario interno; invita al lector a recorrer su propio trayecto de sentido, prevé sus movimientos y explica los mecanismos generativos de interpretación. Logra con esto, además de legitimar nuestro punto de vista, un acercamiento mayor con el lector, a quien muchas veces funde con su propia perspectiva de autor. No olvidemos que dentro de la cósmica enumeración provocada por la visión del Aleph, Borges nos invita a compartir su experiencia cuando afirma: "vi mi cara y mis vísceras, vi *tu* cara y sentí vértigo y lloré" (O.C., I: 626). Se anticipa en su escritura a la idea de "texto como instructivo", estudiada por Umberto Eco como rasgo de las teorías textuales de "segunda generación" (Eco, 1981: 26 y ss.). El punto de partida de esta preocupación puede rastrearse en el primer número de *Proa,* publicado en agosto de 1922. El texto "Al oportuno lector" cierra con la siguiente muestra de respeto por la libertad en la interpretación del mensaje: "De estas explicaciones, intuitiva la primera e intelectual la segunda, elije (sic) la que más te plazca. Huelgan ambas, si nuestros versos no te conmueven. Huelgan también, si alguno de ellos logra palparte el corazón" (TT.RR. I 152). La misma función revestiría la interrupción del narrador cerca del desenlace de "La Biblioteca de Babel": "*Tú, que me lees* ¿estás seguro de entender mi lenguaje?" (O.C., I: 470). El autor/narrador o "autor implícito" es constantemente consciente del acto de recepción de su escritura y por ello duda o se disculpa por las complicaciones de sus pliegues narrativos.

El párrafo inicial de "El encuentro" reitera lo anteriormente analizado: "Quien recorre los diarios cada mañana lo hace para el olvido o para el diálogo casual de esa tarde, y así no es raro que ya nadie recuerde como en un sueño, el caso entonces discutido y famoso de Maneco Uriarte y de Duncan" (O.C., I: 1039). El ejemplo reviste, desde nuestro punto de vista, un cierto valor ya que delimita indirectamente a sus destinatarios y los disculpa por el posible olvido. El narrador formula su hipótesis y, al decir de Eco: "el contenido de esa hipótesis es un mundo

posible previsto y esperado" (1981: 243). Por ello, la generalización que abre el cuento caracteriza a los lectores de diarios y destaca el valor efímero de la noticia periodística. Y el narrador, a pesar de haber jurado "un solemne silencio", convierte el episodio en otra "historia con las inevitables variaciones que traen el tiempo y la buena o la mala literatura" (O.C. Vol. I 1039). De la misma forma, el primer párrafo de "El Duelo" (O.C., I: 1053) advierte al lector sobre el origen de la historia a la vez que incluye un rasgo de su estética: "Debo prevenir al lector que los episodios importan menos que la situación que los causa y los caracteres"[11].

Cuando la apelación al receptor se introduce en los poemas de Borges, surge la figura del lector sumergido de por vida en un círculo de lectura infinita, tal como lo expresa en "Las metáforas de Las Mil y Una Noches":

> Dicen los árabes que nadie puede
> Leer hasta el fin el Libro de las Noches.
> Las Noches son el Tiempo, el que no duerme.
> Sigue leyendo mientras muere el día
> Y Shaharazad te contará tu historia. (O.C., II: 170)

Y la inestable espiral de sentidos envuelve al hombre delineando una infinita cadena de interpretaciones de signos propios y ajenos. Incluso, semejantes apelaciones al lector son más frecuentes en sus prólogos, epílogos y ensayos, a pesar de que, como autor fundido en lector, advierte: "Dios te libre, lector, de prólogos largos" (O.C., I: 1023).

En los **prólogos**, Borges anticipa "a quien leyere" su temática y se disculpa por posibles reiteraciones. Incluso, el "Prólogo" a *El informe de Brodie* puede ser considerado una síntesis de su estética, donde las alusiones al proceso de recepción son constantes: "El fruto de esa reflexión es este volumen, que mis lectores juzgarán". Por momentos el guiño al lector adquiere el perfil de una autojustificación: "este propósito no quiere decir que me encierre, según la imagen salomónica, en una torre de marfil". Más adelante reconoce sus fuentes: "El curioso lector advertirá ciertas afinidades íntimas. Unos pocos argumentos me han hostigado a lo largo del tiempo: soy decididamente, monótono". Luego presenta su técnica del desplazamiento consciente del cronotopos en sus narraciones, siempre en función de la recepción de sus textos: "He situado mis cuentos un poco lejos, ya en el tiempo, ya en el espacio. La imaginación puede obrar así con mayor libertad ¿Quién, en mil novecientos setenta, recordará con precisión lo que fueron, a fines del siglo anterior, los arrabales de Palermo o de Lomas?" (O.C., I: 1021-1023). Instructivo, arte poética y estética de la recepción concentrados en este paratexto.

Igual función podría advertirse en el "Prólogo" a *El oro de los tigres* (O.C., I: 1081), donde anticipa al lector su constante "preocupación filosófica" que lo acompañó desde su infancia, detalla las influencias de los autores leídos y "luego, los que nunca he leído pero que están en mí " y termina con su acertada definición lingüística: "Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos" (O.C., I: 1081). En este prólogo el camino ya ha sido señalado al lector para llegar al placer y al goce –según Barthes– de los poemas que lo continúan.

Sin embargo, el anonimato del lector desaparece en las dos "Inscripciones" con que comienzan *Historia de la noche y Los conjurados*; es que Borges reserva cuidadosamente el

término "Prólogo" para el receptor anónimo y elige "Inscripción" en su dedicatoria a María Kodama. El amor le ha dictado este breve pero significativa diferencia (O.C., II: 165 y 453)[12].

Los ***epílogos*** de Borges orientan al lector para la interpretación adecuada de los textos que preceden, tal como enumera en el "Epílogo" a *El Aleph* (O.C., 1: 629), conjetura al final de *El libro de arena* (O.C., II: 73), o aclara en las "Notas" que agrega a *La cifra* (O.C., II: 340), o a *La moneda de hierro:* "Se trata, claro está, de una mera curiosidad psicológica o, si el *lector es muy generoso*, de una inofensiva parábola del solipsismo" (O.C., II: 161).

Los ***ensayos*** de Borges, a su vez, no solo abundan en esporádicas instructivos al lector, sino que varios presentan una estructura similar que tal vez podría considerarse como una matriz que opera como núcleo generador del resto del texto. Dicha matriz podría ser considerada como un paradigma de la recepción. La lectura de un texto anterior de Borges, generalmente perteneciente al canon occidental, se convierte en disparador de las conjeturas que serán cuidadosamente enumeradas y comentadas a continuación. El cuerpo del ensayo consistirá en el desarrollo, convalidación o refutación de la cita leída e incluida en el primer párrafo. Intentemos transferir este patrón a "La muralla y los libros". El esquema parte de una lectura ("Leí, días pasados, que el hombre […]"); continúa con el detalle de la reacción en el autor de la cita, en una verdadera preocupación por el acto de habla perlocutorio ("[…] me satisfizo y , a la vez, me inquietó […]"), prosigue con una indagación por medio de la escritura ("[…] indagar las razones de esa emoción es el fin de esta nota"); dicha indagación se abre en explicaciones, juicios de valor y datos pertinentes ([…] Ejemplos de libros quemados, efecto de los libros canónicos, concepto de libro sagrado, etc.), y el ensayo finaliza con la siguiente conclusión, piedra basal de su estética: "esta inminencia de una revelación, que no se produce es, quizá, el hecho estético" (O.C., I: 633- 635).

De la misma forma podrían enfocarse ensayos como "Una vindicación del falso Basílides", "La flor de Coleridge", "El sueño de Coleridge", "La creación y P. H. Gosse", "Sobre Chesterton" y "Quevedo", entre otros. Incluso, el célebre ensayo "Magias parciales del Quijote" puede ser interpretado como una dilatada *mise en abyme* sobre el acto de recepción de la novela cervantina. Su último párrafo encierra la tesis de Borges al enumerar y resumir las distintas recepciones de los ejemplos citados (O.C., I: 669).

Una digresión: Piglia observa la frecuencia de escritores ensayistas en la literatura argentina. Dedica un capítulo a Borges ensayista y propone: "Me parece que se puede hacer un recorrido por la obra ensayística de Borges para ver cómo escribe sobre otros textos para hacer posible una mejor lectura de lo que va a escribir". Y agrega que, Borges jerarquiza la obra de "escritores marginales" como Conrad o Chesterton por encima de otros de la gran tradición europea, para indicar al lector "que quiere ser leído desde ese lugar y no desde Dostoievski […] Su lectura perpetua de Stevenson, de Conrad, de la literatura policial, era una manera de construir un espacio para que sus textos pudieran ser leídos en el contexto en el cual funcionaban" (Piglia, 2000: 159-160). Las palabras anteriores de Piglia legitiman, años más tarde, nuestra certeza de la existencia de una meticulosa estética de la recepción borgeana.

¿Diccionario o enciclopedia?

Borges da comienzo a numerosos ensayos y cuentos incluyendo una cita literaria, que, "casualmente" ha leído. Paralelamente, la crítica ha destacado la influencia que ejerció sobre su escritura la lectura desde su infancia de enciclopedias. Esta técnica de apertura textual apelando a un saber casi canónico, podría ser interpretada como la ficcionalización –en el caso de cuentos– de un principio general básico enunciado por la Estética de la Recepción.

Umberto Eco propone, como característica de los textos de "segunda generación, un análisis semántico: "que analice los términos aislados como sistemas de instrucciones orientadas hacia el texto". Para lograrlo, el texto debe pasar de un análisis en forma de diccionario a un análisis en forma de enciclopedia o *thesaurus*. Asimismo, el semiólogo italiano, siguiendo el perfil propuesto por la Escuela de Costanza, distingue entre el lector corriente, que solo apela en su decodificación al significado mínimo de un diccionario, y el culto. Este último sería el poseedor de una competencia enciclopédica, capaz de realizar variables de lecturas cruzadas y asociaciones de hipercodificación e intertextualidad. En síntesis, recurre a todos los sistemas semánticos con que ese lector está familiarizado (Eco, 1981: 116 y ss.). Es, precisamente, la riqueza de referencias o *thesaurus* del Lector Modelo los que irán actualizando los mundos ficcionales en el proceso del desciframiento del texto (Eco, 1981: 30-37).

Borges constantemente invita al lector a realizar esos "paseos inferenciales", salidas del texto que no son arbitrarias sino que están guiadas coherentemente por el narrador. Dichos "paseos" son más frecuentes en los párrafos iniciales como el de "Historia del guerrero y la cautiva" donde son citados Croce y Pablo el Diácono[13], o "La busca de Averroes", donde se acumulan citas impensadas para un receptor corriente. Indirectamente, esta técnica limita el segmento de sus posibles lectores. El marco de referencia del lector de Borges debe abrirse hacia infinidad de mundos posibles, que le permitan realizar hipótesis e inferir libremente otros significados.

El vocabulario del desciframiento

La recepción de distintos tipos de mensajes opera sobre las tramas borgeanas a modo de pliegue narrativo significativo y reiterado. Dichos pliegues, que acentúan el proceso de recepción, muestran a un Borges quien, como cuidadoso artífice de la palabra calibrada, despliega ante el lector numerosos sinónimos del verbo inicial "leer" o "decodificar". Es así como sus actantes infieren (Biblioteca de Babel"), descifran (Abenjacán), perciben ("Jardín de senderos…"), interpretan ("Epílogo" a *El Aleph*), entienden ("La escritura del dios"), descubren ("Tema del traidor y del héroe"), deducen ("El muerto") , comprenden ("Las ruinas circulares" y "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz"), reconocen a ("Kafka y sus precursores") o buscan la clave ("La muerte y la brújula") y obtienen la revelación ("El milagro secreto"). Los verbos borgeanos podrían sintetizarse en su sinónimo "actualizar", término no empleado por Borges pero palabra clave de las Estética de la Recepción. Recordemos que Todorov destaca que para "ser interpretado, el elemento es incluido en un sistema que no es el de la obra sino el del crítico" (160). El crítico observa este aspecto al referirse a la diferencia entre significado y sentido, y entre describir e interpretar una obra; deja para esa última función al crítico. El ejemplo de

Borges presente en el "Epílogo" de *El Aleph,* coincidiría con este matiz. A su vez, Umberto Eco observa el valor del verbo "inferir" dentro del acto de recepción. Luego de distinguir tres tipos de inferencia, afirma que "las previsiones y paseos inferenciales son permanentes e incluso pueden contener saltos. La cooperación interpretativa es su razón de ser" (Eco, 1981: 108).

La recepción ficcionalizada: aciertos y fracasos

El cuento "Pierre Menard, autor del Quijote", publicado en la *Revista Sur* en mayo de 1939, se anticipa en casi tres décadas a los principios básicos de la Estética de la Recepción formulados por la Escuela de Costanza. Los dos postulados propuestos por el narrador para enriquecer el arte de la lectura", los anacronismos deliberados y las atribuciones erróneas", son ficcionalizados casi humorísticamente en el corpus narrativo que precede al desenlace. El texto propone toda una teoría de la recepción. En principio, el cuento cuestiona la concepción atemporal, cerrada y definitiva de la obra. Por ello, el narrador puede fundir en el acto de la lectura la oposición entre leer y escribir a la vez que afirma que toda lectura es recreación. Por eso, y tal como lo destaca Eco décadas más tarde: "El Quijote de Pierre Menard es distinto del de Cervantes, con el que accidentalmente concuerda palabra por palabra" (Eco, 1981: 85).

Al cotejar *El Quijote* de Menard con el de Cervantes, Borges adelanta el valor otorgado por Jauss al contexto de recepción, por encima del de producción, que era el único considerado por los críticos hacia fines de la década de 1930. Los "lectores" presentados por el texto: Madame Bachelier, la baronesa de Bacourt y otros, son satirizados con maestría. Se demuestra cómo el mismo mensaje adquiere distinto significado según no solo la época de su lectura sino según los lectores, que pueden disfrutar los pasajes ya "libres de españoladas y gitanerías". El marco de referencia es otro y por eso los contemporáneos decodifican de forma distinta los defectos cervantinos, por "lo que se llega a descubrirle posibilidades y valores ocultos" (Eco 86). De esta forma, la novela cervantina se defiende de la corrosión del tiempo, ya que en el siglo veinte se ha convertido en "ocasión de brindis patrióticos de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo". Wolgang Iser definiría décadas más tarde: "Los textos y las tradiciones literarias son alteradas activamente de acuerdo con los distintos horizontes de expectativa con los cuales son recibidos" (en Eagleton 72).

Y como todo libro es un palimpsesto, Pierre Menard se convierte en un agente activo en la creación de significado por el solo hecho de leer. Ha salvado a la novela cervantina de la "caducidad final" y con su "técnica del anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas" proyecta *El Quijote* al infinito invitando a leer todo texto "corrido" de su entorno y, a través de la lectura, según otro axioma de la Escuela de Costanza, actualiza el significado potencial del texto. En el cuento de Borges, presenciamos un verdadero disloque textual que multiplica y enriquece la lectura a la vez que se afirma la multiplicidad de significados del mismo episodio propia de toda "obra abierta" al decir de Eco. Pero también, el cuento enfatiza un movimiento consciente de desplazamiento que coincidiría con la apreciación de Piglia sobre la totalidad de la obra borgeana: "Yo diría que la lectura de Borges consiste en leer todo fuera de contexto: leamos la filosofía como literatura fantástica […], leamos el Quijote como un texto contemporáneo escrito

por Pierre Menard. Ese movimiento de desplazamiento es la operación básica de la crítica de Borges y es el que produce ese toque que llamamos "lo borgeano" (2000: 170).

A partir de la estética presentada en "Pierre Menard", la lectura conferirá identidad al texto. Décadas más tarde, Iser aseveraría: "Diferentes lectores son libres para actualizar la obra en distintas formas, y no existe una única y simple interpretación correcta que pueda agotar su potencial semántico" (en Eagleton 70)[14]. Y ya en el nuevo milenio, Alberto Manguel reafirma el concepto de Iser en su artículo "Herederos de Pierre Menard". Sostiene el escritor argentino que el célebre "cuento de Borges modificó para siempre la concepción de la lectura y del lector" ya que "Menard nos ha vuelto creadores o más bien, nos ha obligado a ser conscientes, como lectores, de nuestra capacidad creativa" (Manguel 5). Finalmente, dos años más tarde, Chartier señala con acierto que "Pierre Menard" "anticipa la teoría de la recepción, en la que el sentido del texto cambia no porque haya cambiado el texto sino porque el mundo ha cambiado" (en Riobó 504).

De la misma forma, "El jardín de senderos que se bifurcan" progresa temáticamente a partir de la recepción de diversos mensajes: un narrador omnisciente lee un párrafo de la célebre *Historia de la Guerra europea* y lo coteja con la declaración incompleta dictada por Yu Tsun, espía chino al servicio de Alemania. Lo anterior conformaría el marco del cuento siguiente. Yu Tsun decodifica la recepción de una voz del otro lado de un teléfono, toma conciencia de la realidad, lee una guía telefónica y a partir de un dato de ella que el lector desconoce, elabora una estrategia. Dentro de su plan se encuentra con un sinólogo que ha leído ¿casualmente? la novela caótica de su antepasado y le ofrece una interpretación que lo satisface ampliamente, luego de décadas de haberla considerado un delirio. Debe matarlo pues, para cumplir con la tarea de espía, el hecho será leído en la lejana Alemania y decodificado correctamente por el jefe de Yu Tsun. La noticia periodística del crimen posibilitará el hecho narrado en el comienzo del texto: la ilógica "postergación" de una ofensiva británica. ¿Qué es la trama de este cuento sino una sucesión de actos receptivos realizados todos con éxito? Al igual que "Historia del Guerrero y la Cautiva" el actante lee, observa, decodifica, o sea, recibe y propone mensajes directos e indirectos que operarán sobre el hilo narrativo llevándonos a nosotros, lectores finales, al desenlace.

En 1977 Eco confesó su interés por el cuento "La busca de Averroes", al que calificó como "historia extraordinaria". Agregó que su "fascinación" por el texto lo condujo a comenzar el único ensayo sobre semiótica del teatro con la historia de Averroes relatada por Borges. Y se pregunta: "¿Qué es tan extraordinario en esa historia? Es que el Averroes de Borges es estúpido no en términos personales sino culturales, porque él tiene la realidad delante de sus ojos (los chicos jugando) y no lo puede relacionar con lo que el libro le está describiendo"[15] (Eco, 2002: 127). Interesa aquí destacar el acierto de Borges-autor al elegir como texto problemático precisamente un capítulo de la *Poética* de Aristóteles. En un ensayo posterior, Eco destaca que la *Poética* representa la primera aparición de una estética de la recepción (2002: 242).

Observemos el planteo temático de "La busca de Averroes": el cuento muestra las limitaciones de un marco cultural de referencia único, basado en el libro (Corán) antes que en la vida, y en la fe, antes que en la razón. Averroes tiene interés por los conceptos de "tragedia y comedia", pero carece de categorías para entenderlas, no reconoce su limitación y por ello no

puede cambiar su perspectiva. Por eso, en un claro ejemplo de impermeabilidad receptiva, no puede decodificar los indicios de la realidad (el juego de los niños en la calle y el relato del viajero sobre la ópera china). Observemos cómo la siguiente cita explica el fracaso receptivo de Averroes:

> Para el menos letrado de los chinos, aunque imperfecta, la ópera es una realidad precedida por historias heroicas y por siglos de decodificación y de entrenamiento actoral. Para uno de los hombres más sabios del Islam, en cambio, en una etapa de esplendor de la cultura árabe, el simple hecho de la representación teatral es casi un enigma indescifrable, aunque tenga bajo sus ojos las reflexiones de un filósofo y de un espectador. (Rivera 13)

Averroes fracasa en "actualizar" los dos mensajes pues su horizonte de expectativa está limitado a un sistema de ideas que es incongruente con los hechos del mundo externo. En realidad, el protagonista solo interpreta y no logra actualizar ambos mensajes. El narrador señala esta diferencia cuando, en un claro guiño a nosotros los lectores, afirma: "Interpreta sus libros como los ulemas interpretan el Alcorán". Como hemos señalado, el elemento interpretado es incluido en un sistema que no es el de la obra sino el del crítico. Al respecto, Brunner opina: "las cosas se perciben cuando existen categorías perceptuales previas acerca de lo que se percibe […] Dicho de otro modo, percibimos aquello que previamente conocemos. Lo que nos es totalmente desconocido ni siquiera lo percibimos" (en Töpf 37).

- *Coda.* En consonancia con su idea del cuento-ensayo, Borges agrega al desenlace de la historia de Averroes un extenso párrafo, con el que imprime al texto una vuelta más de tuerca. El cuento finaliza incluyendo a su autor/narrador (y a nosotros, sus lectores) en una infinita cadena de pliegues receptivos ineficaces que diluye aún más las categorías de autor y lector, a la vez que acentúa el carácter dialógico de todo texto:

> Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito (Borges, 1974: 588).

La técnica de *mise en abyme* contribuye, además, a multiplicar las perspectivas dibujando amplios círculos concéntricos que, tal vez, lleguen hasta el presente de nuestra recepción y nos incluyan como lectores o espectadores.

El narrador de "*El Evangelio según Marcos"* (O.C., I: 1068-1073)[16] presenta la influencia de la Biblia en una familia de peones analfabetos, los Gutres, que deciden vengar un hecho pasional. Para ello transfieren la lectura del Evangelio a sus vidas, y ponen en escena la crucifixión de Cristo, tantas veces escuchada por boca de Baltasar Espinosa. La oralidad del texto evangélico, tal como lo perciben los ignorantes campesinos, facilita el pasaje de la Pasión de Cristo a la vida común. En realidad, el cuento cuestionaría el rol de un lector y la función

social de la Literatura. No olvidemos las consideraciones de Borges sobre los Evangelios, presentes en el cuento, ya que "los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota". El protagonista, asediado por la inundación, les declama con énfasis retórico a los peones, fragmentos de *Don Segundo Sombra*. Pero el tema no les interesa pues coincide con su realidad anterior. Por el contrario, se deslumbran al escuchar la Pasión de Cristo. Recordemos que, dado su doble origen, los Guthrie aunaban "el duro fanatismo de los calvinistas y las supersticiones del pampa". El influjo de Espinosa crece y el grupo analfabeto lo admira; tal vez por ello, la joven se le entrega en silencio en una noche. Al día siguiente, luego de un diálogo elemental pero sustancioso desde el punto de vista de las pistas que disemina, los Gutres crucifican al lector.

Mucho se ha escrito sobre la interpretación de este cruel desenlace, sabiamente ocultado en el discurso por la técnica de Borges. Creemos que puede añadirse a ellas algunas consideraciones desde el marco teórico de la estética de la recepción formulada décadas después en especial por Gadamer. El cuento ejemplificaría un proceso errado de recepción donde ha tenido lugar la "fusión de horizontes": fusión del horizonte dado previamente por el texto con el aportado por los analfabetos que en este caso, son solo receptores. Baltasar Espinosa ha actuado como locutor, no emisor del mensaje. Y a esta fusión se ha agregado, según Iser, un tercer horizonte: "el horizonte del mundo de la vida", constituido por su práctica vital. Por ello los peones no se interesan por la lectura de *Don Segundo Sombra,* pues los episodios escuchados ni los sorprenden ni les interesan. Se sumergen mentalmente en el relato de tinte maravilloso de la Pasión de Cristo. Integran, entonces, el horizonte literario con el horizonte del mundo de la vida y la fusión produce un cierto cortocircuito en la cadena receptiva. El proceso de recepción se cumple pues el mensaje se refracta en la mente de los primitivos Gutres de acuerdo con las competencias que poseen. Luego de la entrega de la joven, la familia ya está en condiciones de interactuar con las ideas que han podido decodificar. El diálogo sobre la salvación que intercambian con Espósito contribuye a legitimar su propósito de venganza pues les confiere a sus mentes simples una cierta coherencia. En realidad, Espinosa no tuvo en cuenta que sus receptores estaban muy lejos de recibir el mensaje leído en voz alta como una experiencia religiosa. Incluso, desconoció que la experiencia "literaria" de receptores se ha integrado con el horizonte de expectativas de su actividad práctica cotidiana. Dicha integración origina una conducta inesperada. De todas formas, esta ha cumplido con la función social de la "literatura". Al igual que el Quijote o Madame Bovary, del libro se ha pasado a la vida.

Ricardo Piglia incluye este cuento dentro de un grupo especial que trabaja la oralidad como resorte generativo de la trama. Afirma que en todos ellos la acción se resuelve a partir de "la lectura equivocada de los signos". En este caso, el error de interpretación se ha acentuado pues los actantes son oyentes y no lectores. Continúa Piglia: "El arte de narrar es el arte de la percepción errada y de la distorsión". Luego sostiene: "Los cuentos de Borges tienen la estructura de un oráculo: hay alguien ahí que está para recibir un relato, pero hasta el final no comprende que esa historia es la suya y que define su destino" (Piglia 2005: 124-25). De esta forma, Borges recuperaría la tradición de la narración oral que da pie a una mayor intervención

del receptor: “En la silueta inestable del oyente, perdido y fuera de la fijeza de la escritura, se encierra el misterio de la forma” (Piglia, 2005: 120). Y concluye Piglia con la siguiente afirmación que convalida aún más el rol que Borges otorga a la recepción: “El arte de narrar para Borges gira sobre ese doble vínculo. Oír un relato que se pueda escribir, escribir un relato que se pueda contar en voz alta” (Piglia, 2005: 120).

Roland Barthes, uno de los representantes de la Estética de la Recepción, especificó también el valor de la oralidad: “Si fuera posible imaginar una estética del placer textual sería necesario incluir en ella la *escritura en alta voz* […] Su objetivo no es la claridad de los mensajes, el teatro de las emociones, lo que busca (en una perspectiva de goce) son los incidentes pulsionales, el lenguaje tapizado de piel” (109). Pareciera decirnos junto con toda la escuela de Costanza: como acto de recepción, la oralidad conduce a la acción; la lectura, a la escritura. Tal vez preanunciando este postulado, Borges caracterizó a Espinosa como un experto en oratoria que remedaba en su lectura del Evangelio “las clases de elocución en Ramos Mejía y se ponía de pie para predicar las parábolas”. Incluso, Gutres padre le pidió que no pasara a otro texto sino que “repitiera el que ya había leído, para entenderlo bien”. La cadena de oralidad favoreció el sobreentendido y la elipsis, al mismo tiempo que originó un confuso hueco de sentido que fue clausurado por los Gutres con la crucifixión.

Con respecto al cruel desenlace, Beatriz Sarlo reconoce en “El Evangelio según Marcos” el carácter dramático en el sentido etimológico del término: “Estas dos lecturas diferentes de un mismo texto, el Evangelio de Marcos, funda el malentendido cultural y produce la resolución trágica que es, al mismo tiempo, una pobre representación en el límite entre la parodia y la barbarización, del relato fundante de Occidente […] Los géneros literarios se confunden y el mito se convierte en relato verídico, lo imaginario en acción” (72).

Conclusión

Al hilvanar los mencionados textos de Borges donde surgen consideraciones sobre la función del lector y del acto de la lectura, creemos haber trazado una línea cronológica que, partiendo de *El tamaño de mi esperanza* acompaña la obra completa del autor argentino. Desde su invitación temprana “A quien leyere”, pasando por sus instructivos de lectura ocultos pero también desembozados dentro de sus paratextos, su concepto del libro como ente dialógico, la fusión propuesta en “Borges y yo” y reiterada en múltiples citas entre los roles de autor y lector, su particular enfoque de las competencias de sus actantes para decodificar exitosa o erróneamente la variedad de mensajes que aglutinan el avance de sus tramas, su extensa galería de leyentes, lectores e interpretantes ficcionalizados, todo ello llega hasta el presente de nuestra lectura desafiándonos a una búsqueda infinita. Este disloque temporal es inevitable ya que, como confirma Carlos Fuentes, en la obra de Borges: “el significado de los libros no está detrás de nosotros. Al contrario: nos encara desde el porvenir. Y tú, lector, eres el autor de *Don Quijote* porque cada lector crea su libro, traduciendo el acto finito de escribir en el acto infinito de leer” (159-160).

Ingresemos entonces en el universo de Tlön y aceptemos la amable invitación de su autor cuando nos advierte: “Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un

laberinto destinado a que lo descifren los hombres" (O.C., I: 443). Laberinto textual su obra que se bifurca en numerosos senderos que señalan a sus lectores una apertura infinita. Apertura que incluye, a modo de Hilo de Ariadna, toda una serie de mensajes encadenados que, directa o tangencialmente, delimitan su propia y anticipada *Estética de la Recepción.*

1**Notas** Consideramos *unidad narrativa* a cierto segmento de la historia que se presenta como término de una correlación (Barthes, 1991: 12).

2 Hans Robert Jauss inicia la denominada *Estética de la Recepción* al pronunciar su célebre discurso inaugural en la Universidad alemana de Constanza el 13 de abril de 1967: "Literary history as a challenge to literary theory" o "La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria".

3 Dejamos expresamente de lado las numerosas consideraciones de Borges/lector, que ya han sido tratadas por la crítica. Lo expuesto en este apartado es solo un punto de partida en el tratamiento de la estética de su escritura.

4 *Textos recobrados I* recoge con el mismo título: "A quien leyere", la totalidad del "Prólogo" de *Fervor de Buenos Aires*, que Borges excluyó deliberadamente en las reediciones posteriores. La versión agrega otra justificación: "Todos somos uno: poco difieren nuestras naderías, y tanto influyen en las almas las circunstancias, que es casi una casualidad esto de ser tú el leyente y yo el escribidor –el desconfiado y fervoroso escribidor– de mis versos" (TT.RR., I: 164).

5 Eco define Lector Modelo: "Conjunto de condiciones de felicidad establecidas textualmente que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado" (1981: 89).

6 La traducción es nuestra.

7 ¿Se adelanta Borges a la "tipología de los lectores de placer" (el fetichista, el obsesivo, el paranoico y el histérico) tal como los caracteriza Barthes en "*El placer del texto*? (103).

8 Roland Barthes inaugura la Cátedra de Semiología Literaria del Colegio Francés con su discurso "El placer del texto", ubicado por la crítica dentro de la corriente de la *Estética de la Recepción*.

9 Creemos que ambas citas, la de "El Aleph" y el ensayo sobre Américo Castro, podrían ejemplificar la "decodificación aberrante" tal como es caracterizada por Umberto Eco (1981: 249- 250).

10 Este aspecto puede ser ampliado consultando los conceptos de *base explícita e implícita de un texto e identidad referencial, conexiones y ligabilidad de mensajes, y semántica contextual*, tal como los describe Van Dijk en "Texto y Gramática" (31-54).

11 El mismo efecto puede ser rastreado en "Guayaquil" (O.C., I: 1063); "Undr" (O.C., II: 48); "Pierre Menard" (O.C., I: 447); "La intrusa" (O.C., I: 1025) y "La memoria de Shakespeare" (O.C., II: 396).

12 Cfr. al respecto lo que hemos denominado "El montaje lúdico del paratexto" en el libro de nuestra autoría *Borges paso a paso* (Zwanck de Barrera 139-144).

13 Incluso, el término "historia" del título en lugar de cuento funciona como una orientación inicial para el lector, tal como hemos destacado en el trabajo de nuestra autoría *Borges o el cuento ausente* (Zwanck 21-47).

14 Las traducciones de citas de Eagleton y Cuddon son nuestras.

15[15] La traducción es nuestra.

16 El cuento ha sido analizado desde el punto de vista de una de las funciones del hecho teatral en "El montaje de un verdadero escenario", libro de nuestra autoría (Zwanck 2013: 53-55).

Obras citadas

Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del College de France.* Trad. de Nicolás Rosa y Oscar Terán. Editorial Siglo XXI, 1984.

---. "Introducción al análisis estructural de los relatos". Barthes, Roland, A. J. Greimas, Umberto Eco et al. *Análisis estructural del relato.* Trad. Beatriz Dorriots. Premia Editora, 1991.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas. 1923-1972*. Emecé Editores, 1974.

---. *Obras completas. 1975-1985*. Emecé Editores, 1989.

---. *El tamaño de mi esperanza.* Seix Barral. Biblioteca Breve, 1993.

---. *Textos Recobrados I. 1919- 1929*. Emecé Editores, 1997.

---. *Autobiografía*. Trad. de Marcial Souto y Norman di Giovanni. El Ateneo, 1999.

---. *Arte Poética. Seis conferencias*. Trad. Justo Navarro. Editorial crítica, 2001.

---. *Textos recobrados II. 1931-1955.* Sara Luisa Del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Eds. Emecé editores, 2001.

Cuddon, J. A. *Diccionary of literary terms and literary theory.* Penguin Books, 1991.

Eagleton, Terry. *Literary theory. An introduction*. University of Minnesota Press, 1998.

Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo.* Trad. Ricardo Pochtar. Lumen, 1981.

---. *On Literature.* Trad. Martin McLaughlin. Harcourt, 2002.

Fuentes, Carlos. "Borges: la plata del río". *La gran novela latinoamericana.* Alfaguara/Aguilar/Taurus, 2013.

Gómez, Francisco Vicente. La construcción del lector: *Lector in fabula*. "La cooperación interpretativa en el texto narrativo de Umberto Eco". *Revista Electrónica de Estudios Filológicos* n. 3, marzo 2002. http://www.um.es/tonosdigital/znum3 /estudios/indicestudios.htm

Jauss, Hans Robert. *Literary history as a challenge to literary theory.* http://letras.cabaladada.org/letras/literary_history_challenge_literary_theory.pdf

Manguel, Alberto. "Herederos de "Pierre Menard, autor del *Quijote*". *La Nación*, Buenos Aires, 16 de enero de 2005.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción.* Planeta Argentina/ Seix Barral, 2000.

---. *Formas breves*. Anagrama, 2005.

Riobó, Victoria. "Pensar el libro: puntos de encuentro entre Borges y Chartier". *Borges-Francia.* Magdalena Cámpora y Javier Roberto González, compiladores. Selectus, 2011.

Rivera, Jorge B. *Territorio Borges y otros ensayos breves.* Atuel, 2000.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Espasa Calpe Argentina/Ariel, 1998.

Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario". Barthes, Roland et al. *Análisis estructural del relato.* Traducción de Beatriz Dorriots. Premiá Editora, 1991.

Töpf, José. "Borges y el problema del conocer. A propósito de "La busca de Averroes". *Borges y la ciencia*. Prólogo de María Kodama. EUDEBA, 2004.

Van Dijk, Teun A. *La ciencia del texto*. Paidós Comunicación, 1989.

Watzlawick, Paul *et al*. *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas.* Empresa Editorial Herder, 1997.

Zwanck, María Isabel. *Borges paso a paso.* Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2006.

---. *Borges o el cuento ausente y otros ensayos.* Georges Zanun Editores, 2013.